

ENTRELACS

Entrelacs

Cinéma et audiovisuel

9 | 2012

Voir le genre

Comment peut-on être lesbienne ?

Hétéronorme et hétérosexisme des fictions télévisées françaises

Brigitte Rollet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/347>

DOI : 10.4000/entrelacs.347

ISSN : 2261-5482

Éditeur

Éditions Téraèdre

Référence électronique

Brigitte Rollet, « Comment peut-on être lesbienne ? », *Entrelacs* [En ligne], 9 | 2012, mis en ligne le 22 octobre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/entrelacs/347> ; DOI : 10.4000/entrelacs.347

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

Comment peut-on être lesbienne ?

Hétéronorme et hétérosexisme des fictions télévisées françaises

Brigitte Rollet

- 1 « France 2 ose lever le voile sur un sujet encore tabou, l'homosexualité féminine¹ ». Contrairement à ce que l'on pourrait croire, cette remarque sur un téléfilm diffusé en prime time ne date pas de l'ORTF mais de février 2007 et concerne la fiction unitaire d'Alain Tasma, *La Surprise*. Quelle que soit la manière de la lire, le (ou plutôt les) message(s) est (sont) assez clair(s) : 1) l'homosexualité féminine est un tabou MAIS 2) cette chaîne – publique – a le courage non seulement de l'évoquer mais 3) de la « révéler », de « découvrir » ce qui est caché si l'on s'en tient à la définition du Robert. Près de dix ans après les premiers débats sur le Pacs en France (1998), quelques dizaines de fictions et de personnages de gays et lesbiennes plus tard, quelques centaines d'émissions de plateaux, reportages et autres débats qui ont *montré*, donné à *voir* des femmes qui aiment les femmes et des hommes qui aiment les hommes, un hebdomadaire de télévision grand public peut écrire et publier ce commentaire. Il est vrai qu'il est sans doute surtout révélateur du profil et du lectorat du plus vieux magazine de télévision de France (créé en 1944). Il n'en demeure pas moins qu'il traduit bien les réticences, – pour ne pas dire autre chose –, de la télévision française contemporaine, de ceux et celles qui la font, qui la vendent, qui la regardent, au sujet des lesbiennes ou des relations saphiques sur le petit écran².
- 2 Je m'intéresserai dans cet article aux constructions télévisuelles de l'homosexualité féminine telle qu'on la trouve à la télévision française depuis le milieu des années 1990, moment qui marque une augmentation de la visibilité des gays et lesbiennes sur le petit écran. En ce qui concerne ces dernières, les couples de femmes, avec ou sans enfants mais le plus souvent avec, dominent le très maigre corpus des fictions françaises avec lesbiennes diffusées sur les chaînes hertziennes depuis 1995. Je m'attacherai ici à l'analyse plus précise de deux téléfilms unitaires dont les héroïnes sont des mères impliquées dans des relations amoureuses avec des femmes : *Tous les papas ne font pas pipi debout* (Dominique Baron sur un scénario de Chris Van des Stappen, 1998) et *La surprise* (Bernard Stora, 2007). J'évoquerai également le cas particulier de la commande de M6 *Un amour de*

femmes (Sylvie Veyrehde, 2001)³. Il s'agira ici de repérer les implicites idéologiques à l'œuvre et les stratégies par lesquelles la « menace » que représentent ces personnages est désactivée. A travers ces trois exemples, commandées par des chaînes différentes (M6, et France 2), j'identifierai les tendances dominantes des chaînes privées et publiques lorsqu'elles montrent en prime time (ou dans un cas, décident de ne pas montrer), des modes de vie supposément alternatifs. J'analyserai comment se construit la transgression (s'il en est) de ces héroïnes différentes (ou pas ?) à la télévision française depuis la fin du siècle dernier (et donc après le Pacs). Les limites de la transgression seront illustrées par la censure du film de Verheyde pourtant commandé par la chaîne, et les « réticences » scénaristiques des autres téléfilms.

- 3 Si la culture populaire (et de ce fait les fictions du petit écran), traduit désormais ce qu'Annette Kuhn appelait le « féminisme populaire »⁴, à savoir des problématiques issues des mouvements féministes sans s'en revendiquer nécessairement et précisément, elle n'a pas pour autant dépassé un autre clivage que celui de la différenciation sexuelle, qui a trait plus spécifiquement à l'orientation sexuelle. La télévision française par exemple, rejoint en cela une certaine critique féministe, pour laquelle l'homosexualité n'est pas considérée à proprement parler comme une alternative viable au modèle sexuel dominant. De même, la télévision française, aussi proche se veuille-t-elle de certaines préoccupations de la majorité de son public, favorise dans ses fictions des personnages féminins hétérosexuels censés remporter l'adhésion des téléspectatrices, sans oser même envisager qu'une alternative soit possible au sacro-saint modèle de la maternité et de la conjugalité hétérosexuelles. Si la maternité est le lot quasi obligé des héroïnes de fiction française, sa signification n'est pas tout à fait la même avec les femmes qui préfèrent les femmes. Tout comme dans la comédie « lesbienne » de Josiane Balasko *Gazon Maudit* (1995), la maternité reste le « moyen » le plus sûr de conférer aux lesbiennes une « féminité » que l'on suppose donc absente chez elle mais surtout de les présenter avant tout comme des mères, ce qui atténue la dimension transgressive de leurs pratiques sexuelles et leur mode de vie sexuellement indépendantes des hommes⁵. Pour parodier une phrase célèbre, la lesbienne n'est peut-être pas une femme mais elle peut être une mère, et en particulier dans la culture populaire. Les questions de parentalité devancent de ce fait tout ce qui pourrait être de l'ordre de l'intime et du « conjugal ». Il n'est généralement pas question de quête de l'âme sœur ni à proprement parler d'histoires d'amour du type « girls meet girls », sauf dans *UAF* et *LS*. Si le terme de lesbiennes est adapté à *TLP*, je n'utiliserai pas ce terme pour les deux dernières : elles mettent en effet en scène deux femmes mariées et mères qui au cours de la fiction tombent amoureuses pour la première fois d'une autre femme et vivent une relation sexuelle avec elle qui se prolonge au-delà de l'épilogue. Il s'agit alors pour elles d'un « accident de parcours » comme dira, à tort, le mari furieux (Robin Renucci) à l'amante Claude (Rachida Brakni) de Marion (Mireille Perrier) dans le film d'Alain Tasma.

Le PAF avant et après le PACS côté fictions

- 4 Avant de s'attarder plus longuement sur ces téléfilms, un petit retour en arrière et une légère contextualisation s'imposent pour souligner les changements majeurs survenus dans les fictions télévisées françaises. Tout d'abord, contrairement au passé diégétique dominant du petit écran version ORTF, le contemporain s'y est désormais progressivement imposé. Si ce qui caractérisait la télévision des Trente Glorieuses

(Informer, Eduquer, Cultiver et Distraire selon la loi de 1964 sur la télévision française) n'est plus spécifiquement défendu, le PAF (Paysage Audiovisuel Français) n'en a pas moins conservé partiellement certaines de ces missions. Dorénavant ancrées davantage dans un contemporain proche des « réalités » sociales, reconnaissable (et donc immédiatement partageable avec le public), ces fictions privilégient cependant systématiquement les normes dominantes dans le domaine de la conjugalité et de la parentalité. Les « histoires de famille » y sont aujourd'hui presque totalement hégémoniques, même dans des genres – type fictions policières – qui y échappaient auparavant. Les cadres familiaux et conjugaux demeurent généralement classiques, malgré l'inclusion de données sociologiques plus récentes telles les familles recomposées par exemple. Dit autrement, on ne peut parler d'une réelle et visible corrélation entre les mutations sociologiques que connaît la France depuis une quinzaine d'années, et les constructions diégétiques qu'en offre la télévision. Ceci n'est pas propre à la fin du vingtième siècle et au début du suivant : dans une très intéressante étude sur la télévision française dans le contexte particulier des années 1970 marquées par la « révolution sexuelle », Bernard Papin, a démontré la nature des idées préconçues quant aux effets supposés de l'une sur l'autre, en soulignant qu'« en matière de mœurs il y aurait au cours de l'histoire un mouvement perpétuel de libération qui débriderait toujours davantage les discours et dévoilerait plus les corps », ou encore « il y aurait une corrélation nécessaire entre la morale de l'époque et le régime de représentation » (2005 : 152)⁶. J'ai établi dans mon ouvrage sur l'homosexualité dans les fictions à la télévision française entre 1995 et 2005⁷ que les constructions culturelles suivent rarement l'émergence d'un discours moins intolérant sur une groupe : dans mon étude, les effets supposés du Pacs sont éminemment discutables en termes d'amélioration des constructions télévisuelles d'une autre orientation sexuelle que « l'hétérosexualité obligatoire » pour reprendre une autre expression célèbre.

- 5 Dans le corpus sur lequel j'ai travaillé qui recensait les fictions avec gays et/ou lesbiennes dans des rôles narratifs importants, ces dernières étaient sous représentées et ne se trouvaient que dans un tiers de l'ensemble : cette inégalité entre les personnages féminins et masculins traduit une situation de domination du masculin généralisée et n'est pas propre à ce médium en particulier. Elle illustre également des tendances repérables dans le « groupe » homosexuel en général : après des décennies de discrimination homophobe renforcées durant les années sida dès le début des années 1980, il semblerait qu'une sorte de « capital de sympathie » se soit développé en faveur des gays dans les années 1990. Ce phénomène peut s'expliquer par le style de vie « branché » souvent attribué au gay (jeune et urbain faut-il préciser). La lesbienne, généralement associée au féminisme, à l'androphobie et au refus des critères traditionnels de la féminité prépondérants sur les chaînes (et ailleurs) est en revanche beaucoup moins séduisante comme personnage (à quelques exceptions près sur lesquelles nous reviendrons plus bas).
- 6 Les téléfilms choisis pour cet article entrent dans la catégorie des OEF (Œuvres d'Expression française) ce qui correspond aux cahiers des charges des chaînes du PAF selon la directive de 1992 du CSA (Conseil Supérieur de l'Audiovisuel)⁸ : en d'autres termes, il s'agit de téléfilms financés, produits et souvent commandés par la chaîne, ce qui représente un enjeu financier (et idéologique non négligeable). Les téléfilms unitaires d'une durée d'environ 90 minutes occupent différents créneaux de la semaine selon les chaînes : sur France 2 (qui a diffusé les deux fictions étudiées), on trouve une alternance

les mercredis et les vendredis entre les séries (plus gros pourcentages des fictions) et les téléfilms unitaires. Ces diffusions de première partie de soirée (donc en prime time), recueillent généralement entre 25 et 35 % de parts de marchés. Une étude sur les vingt dernières années montre le processus de fidélisation d'un certain public (plus de 50 ans dans sa majorité) à ces soirées, malgré les « échappées » vers les chaînes thématiques et la disparition progressive d'un public jeune pour ces programmes.

France 2 et les femmes qui préfèrent les femmes

- 7 Première fiction télévisée à mettre en scène un couple de lesbiennes ayant choisi de concevoir « ensemble », *TLP* est diffusé en horaire de grande écoute (première partie de soirée), un mercredi de décembre 1998, soit un mois après les débuts des débats sur le Pacs à l'Assemblée Nationale en novembre. Le scénario est écrit par la scénariste belge Chris Van Stappen, déjà auteure du remarqué *Ma vie en rose*, réalisé par Alain Berliner et sorti dans les salles de cinéma françaises un an plus tôt. Il s'agit d'une co-production franco-belge, ce qui n'est pas anecdotique compte tenu de la dimension généralement plus « osée » de telles co-productions de la télévision française publique avec ses voisines francophones de Suisse et de Belgique. Le chapeau de l'Inathèque présente l'histoire comme suit :
- 8 Tous les papas ne font pas pipi debout
*tolérée*⁹
- 9 Un peu moins de dix ans plus tard, la même chaîne diffuse une autre commande entrant dans la catégorie des OEF. Alain Tasma à qui l'on doit le remarqué *A cran* en 2003, est auparavant associé à des fictions policières ou historiques¹⁰. Signé par la scénariste Dominique Garnier (qui a préalablement travaillé avec Alain Berliner sur une adaptation de Simenon) à partir d'une idée de Claire Tasma auquel le téléfilm est dédié, *LS* est ainsi résumé par les documentalistes de l'Inathèque : « Marion, la quarantaine, est lassée de sa vie et quitte son mari Paul et sa fille Justine pour vivre seule. Elle rencontre Claude, une amie de sa sœur, avec qui elle entretient une relation amicale puis amoureuse. Elle s'installe chez Claude mais celle-ci a du mal à faire le deuil d'une histoire passée avec une autre femme. Paul et Justine vivent mal le fait que Marion ait une relation avec une femme. Marion prend ses distances avec Claude mais lorsque celle-ci a un accident de la route, elle va la voir à l'hôpital. Justine rejoint sa mère et s'excuse de son comportement. Lorsque Claude se réveille, Marion est à ses côtés ».
- 10 Précédé de 25 bandes-annonces dans les 3 jours avant la diffusion¹¹, le téléfilm recueille un peu moins de 18 parts de marché, soit un score moins élevé que la tendance habituelle précédemment évoquée. Le décalage entre le public féminin et masculin (pratiquement du simple au double selon les chiffres de l'INA) est assez intéressant car il est rarement aussi marqué dans les fictions avec lesbiennes sur lesquelles j'ai précédemment travaillé. Serait-ce un indice que l'on sort des constructions télévisuelles sur le sujet (il y a fort à parier l'inverse dans la répartition sexuée du public pour les fictions érotiques de M6 le dimanche soir !) ? La nature de la surprise est plus ou moins révélée par les bandes-annonces qui sont de deux sortes : la plus courte est assez elliptique pour qui n'aurait pas lu le résumé dans son magazine (où les choses sont clairement exprimées) ; la version plus longue est également plus dramatique et très explicite. Sur fond de musique lancinante, on y voit et entend le mari dire à Claude de manière très menaçante

« j'aimerais que vous laissiez ma femme tranquille », puis Marion déclarer « j'ai pas l'intention de la sacrifier » avant la phrase énigmatique de Claude « t'as raison d'avoir peur de moi ». La voix-off annonce ensuite « surprise, étonnement, coups de théâtre, plaisir-s inattendu-s [...] ». On y voit aussi l'un des baisers entre les deux femmes.

- 11 Le choix de ces téléfilms en particulier est motivé par les décalages idéologiques et narratifs – bienvenus – qu'ils offrent par rapport aux autres étudiés dans mon livre¹². Dans les deux, les héroïnes correspondent aux critères esthétiques féminin en vigueur sur le petit écran et aucune ne pourrait être taxée de masculine ou de *butch*, ce qui n'est pas propre à ces fictions-là mais se remarque sur l'ensemble du corpus¹³. La lesbienne télévisée doit être aussi séduisante que ses consœurs hétérosexuelles, d'autant plus qu'elle partage désormais avec elle la maternité et la parentalité. Pas de féminisme exacerbé ni d'androphobie non plus chez ces protagonistes. Aucun des deux films ne pose l'homosexualité comme le « douloureux problème » version Ménie Grégoire, une tendance malheureusement marquée dans la plupart des fictions contemporaines. Ni l'une ni l'autre n'offre « d'explication » sur l'homosexualité des protagonistes dont l'orientation sexuelle est une donnée posée et indiscutable. Rares sont les scènes d'intimité même si l'on voit les femmes ensemble au lit ou échangeant des baisers. Soulignons ici que les téléfilms aux horaires de grande écoute – donc rassemblant un public supposé familial – ne sont pas non plus connus pour leur érotisme débridé.
- 12 Si l'on repère dans *TLP* une « typologie capillaire »¹⁴ absente dans *LA*, on note un contraste social entre les femmes qui pourrait se traduire en raccourci par « l'intello et la manuelle » : Zoé et Marion sont enseignantes, Dan (prénom sexuellement ambigu de la maître nageuse) et Claude¹⁵ (brocanteuse) se servent beaucoup plus de leurs bras. Plusieurs scènes illustrent dans les deux cas le côté bricoleur de la « vraie » lesbienne (i.e. celle qui n'a pas porté d'enfant et est associée indirectement et implicitement au masculin). Le rôle narratif de l'enfant et la question de la maternité sont au demeurant différemment posés selon les films : le couple de *TLP* est établi et leur fils Simon est le résultat d'un vœu partagé. Marion est un peu plus âgée et sa fille adolescente Justine est issue du mariage dont elle sort au début de l'histoire. Il est intéressant de voir que l'homophobie durement subie par Simon de la part d'un voisin de son âge (soutenu par son père) est « exprimée » par Justine, quoique à un degré bien moins virulent. Quand elle découvre la nature de la relation qui lie sa mère à Claude, elle lui dit, alors qu'elles sont toutes les trois à table : « tu me dégoûtes ! Comment t'as pu *me* faire ça »¹⁶. Si le dégoût est la réaction quasi systématique des fictions de mon corpus, on ne trouve pas chez Tasma, ce que j'ai appelé « l'homophobe repoussoir ». Avant même que Marion ne lui révèle qu'elle aime une femme (ce qui était dans les fictions antérieures souvent dévoilé par une tierce personne mais non par les parties concernées), le mari est présenté comme incapable de supporter le départ de sa femme, ce qui le rend presque violent.
- 13 Alors que *TLP* évite l'étape obligée des récits sur l'homosexualité (découverte de sa différence des histoires d'adolescent-e fréquente dans mon corpus), c'est par l'intermédiaire de Marivaux que l'homosexualité (le mot n'est jamais prononcé) s'invite dans une histoire entre adultes¹⁷. Marivaux joue un autre rôle dans le téléfilm de Tasma et l'introduction de sentiments entre femmes s'y fait progressivement. Après les remarques de Justine à sa mère lui parlant de Claude et à qui elle reproche de trop la voir : « t'es amoureuse d'elle ma parole » ce qui lui vaut la réplique immédiate de Marion « ça ne va pas non ? j'ai le droit d'avoir une amie ». Ce déni n'empêche que dans la scène suivante où Marion devait commencer un cours de flamenco avec Claude, la première devient

subitement très réticente, quitte brutalement la salle de danse et va retrouver le comédien Simon qui l'avait précédemment invitée à la première de sa pièce. Le plan d'après, qui les montrent endormis nus dans un lit, suggère une possible « stratégie de résistance » de Marion devant un sentiment qui n'ose pas encore dire son nom. La séquence suivante accélère les choses puisque les deux femmes sont ensemble hors de chez elles et vont devoir partager le même lit à l'hôtel. Marion tout en prétendant lire, regarde Claude qui se déshabille et son commentaire « t'es bien foutue » (auquel Claude réplique « ça va, t'as pas à te plaindre »), rappelle la scène dans *Coup de foudre* de Diane Kurys (1983), où les deux femmes dévêtues devant le même miroir « s'auto-évaluent » avant de vanter les charmes physiques de l'autre. Durant le dîner, Marion évoque la scène où deux personnes apparemment de même sexe échangent des propos amoureux ce qui permet à Claude de faire son coming out sans en avoir l'air. La liaison entre les deux femmes n'est pas sans problèmes, aussi bien internes (Claude ne se remet pas de la mort de sa précédente compagne à laquelle elle reste très attachée, Marion lutte contre son désir pour Claude¹⁸) qu'externes (Justine et son père). Louise, la sœur de Marion, personnage inédit à mes yeux, se réjouit en revanche du bonheur de sa cadette sans jamais émettre le moindre jugement moral (ce qu'elle n'avait pas fait non plus quand Marion s'installe chez elle après avoir quitté son mari). Si Marion cède à sa fille et quitte Claude, la fin du téléfilm la montre au chevet de son amante¹⁹ après une discussion franche et claire avec sa fille : « j'aime Claude, j'aime une femme. J'ai pas l'intention de me sacrifier, ni de la sacrifier ».

- 14 L'intérêt de ces deux téléfilms dont les histoires diffèrent beaucoup, est pour le premier de poser l'homoparentalité comme un fait acquis sans passer par les débats moraux sur la question. Le second est l'un des rares à justement montrer l'émergence de l'amour et à finir par la formation d'un couple homosexuel, malgré le mari et surtout en dépit de l'enfant. Sans renoncer à Justine, Marion choisit Claude ce qui aurait été inenvisageable auparavant comte tenu du maternalisme effréné. La preuve en est avec l'histoire d'UAF en 2001. Commandé par M6 pour la collection « Combats de femmes », le film est réalisé par Sylvie Vehreyde avec Hélène Fillières (la mère) et Raffaëlla Anderson (l'amante)²⁰. Il raconte la naissance d'une histoire d'amour entre les deux femmes. Le film, distribué en 2004 dans des festivals gays et lesbiens aux États-Unis entre juin et octobre 2004²¹ ne fut jamais diffusé sur M6 pas plus que sur d'autres chaînes françaises. Le plus ironique est qu'il a d'abord été disponible en DVD (il est sorti en octobre 2004) sous le format américain NTSC avant d'être récemment commercialisé en France²². Après visionnement du (télé)film et connaissant le traitement infligé aux lesbiennes dans les fictions télévisées françaises, les réticences des décideurs devant cette histoire où une femme mariée et mère de famille quitte mari et enfant pour rejoindre et aimer une autre femme, ne sont pas si surprenantes que cela.
- 15 Peut-on pour autant parler de « transgression » à propos des deux téléfilms étudiés ? Oui si l'on considère le contexte particulier de la France de 2007 où l'homosexualité féminine est encore un « tabou » bien que le magazine cité en introduction n'ait pas tout à fait raison : ce n'est pas l'homosexualité *per se* qui est taboue, c'est le fait d'envisager un futur possible pour les couples de même sexe dans les épilogues des fictions télévisées, c'est de ne pas opter pour des fins ouvertes qui permettent un flou narratif où chacun-e s'y retrouve et où les lignes ne bougent finalement pas, c'est d'envisager, de manière inconsciente peut-être, que les publics n'ont pas tous les mêmes attentes et que l'on peut

« satisfaire » celles d'une minorité (pas très demandante en France si l'on en croit certains forums) sans exclure la majorité.

NOTES

1. Critique du téléfilm, *La Surprise*, *Télé7jours*, N° 2438, du 17 au 23 février 2007, p. 93.
2. Il faut bien évidemment distinguer ici, les fictions pour adultes diffusées sur M6 les dimanches soirs dans lesquelles les pratiques saphiques sont légion, quoi que toujours en « hors-d'œuvre » d'une relation hétérosexuelle à 3.
3. Les titres seront désormais abrégés : TLP, LS, UAF.
4. "a type of feminism that does not name itself as such but which none the less takes for granted issues and ideas put on the agenda by feminists", Annette Kuhn, *Women's pictures. Feminism and Cinema*, Londres et New York : Verso, 1994, 2ème édition, p. 230.
5. Voir sur ce film l'article de Lucille Cairns « Gazon Maudit : French National and sexual identities », *French Cultural Studies*, Volume 9, part 2, N° 26, pp.225-237, et de moi-même « « Transgressive masquerades at the fin de siècle ? Gazon Maudit and *Pédale douce* », dans *France : Fin(s) de siècle(e)*, T. Unwin et K. Chadwick (dir), Edward Mellen, 2000, p. 139-153.
6. PAPIN, Bernard. « La télévision à l'épreuve de la 'révolution sexuelle' », dans *Années 70. La Télévision en jeu*, F. Jost (dir), Paris, CNRS Editions, 2005.
7. *Télévision et Homosexualité : 10 ans de fictions françaises (1995-2005)*, L'Harmattan, 2007.
8. Les chaînes sont soumises à une obligation de produire 120 heures annuelles d'œuvres d'expression françaises ou francophones mais également de « consacrer en moins 16 % de leur chiffre d'affaires net à des 'dépenses contribuant au développement de la production audiovisuelle d'expression originale française' ». Créée en 1989, le CSA contrôle aujourd'hui encore le PAF.
9. C'est moi qui souligne. Les implicites idéologiques de celles ou ceux qui rédigent les résumés de l'Inathèque, ainsi que les champs lexicaux de la terminologie utilisée seraient absolument passionnants à analyser !
10. *Nuit noire 17 octobre 1961* en 2005 pour Canal +, ou encore *Les Harkis* en 2006 pour France 2.
11. La première passe le 15 février soit presque une semaine avant la diffusion. En tout, il y en aura 33.
12. J'y renvoie d'ailleurs pour une analyse plus détaillée de *Tous les papas*.
13. De la même manière, les hommes échappent dans les fictions étudiées aux stéréotypes de la « folle » et ne sont nullement féminisés.
14. Le terme vient de Nicole G. Albert dans son essai sur les lesbiennes dans la littérature fin de siècle : « Selon la typologie capillaire de rigueur, les couleurs d'élection de la vraie lesbienne sont le brun et le roux, (couleur factice par excellence), le blond étant volontiers dévolu à la victime passive et consentante » (*Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris, La Martinière, 2005, p. 198).
15. Ce prénom épïcène n'est pas neutre et est très fréquemment connoté lesbien : outre le personnage de garçon manqué du *Club des Cinq* d'Enid Blyton, on le retrouve souvent à la même époque dans la littérature populaire lesbiennes étasunienne – *lesbian pulp fiction* des années d'après-guerre – où la lesbienne – française – s'appelle souvent Claude, voir par exemple dans

Women's barracks de Tereska Torres publié par Fawcett en 1950. Les « Claude » sont généralement des lesbiennes brunes prédatrices.

16. C'est moi qui souligne.

17. Le choix du dramaturge n'est pas anodin ni inédit même si le scénario ne fait pas le même usage que le cinéaste Abdel Kechiche dans *L'Esquive* (2003), On trouve à la télévision et au cinéma, deux cas où Marivaux permet aux protagonistes de faire un « coming out » déguisé : dans le premier film de Catherine Corsini *Les Amoureux* (1994), le frère de l'héroïne découvre son homosexualité et joue une scène de répétition de théâtre avec son meilleur ami dont il est amoureux avec un sérieux dans les paroles et les gestes que son partenaire ne partage pas. De même quelques années plus tard, dans *Charlotte dite Charlie* (Caroline Huppert sur un scénario de Colo Tavernier, 1999), l'extrait de Marivaux que répètent l'héroïne éponyme et son amie Babou qu'elle aime en secret, est prémonitoire de la suite du téléfilm et les jeux différents de l'une et de l'autre révèlent d'autres tendances d'ordre psychologique. Charlotte fait sa déclaration amoureuse avec une intensité que n'exprime pas son amie, plutôt joviale et même hilare. Tout comme dans le film de Corsini, Charlotte essaie d'embrasser sa partenaire (ce qui fait rire Babou).

18. Elle lui déclarera tout d'abord quand se posera la question d'une relation sexuelle entre elles : « il manque un truc entre les jambes pour que ça m'intéresse ».

19. Autre référence intertextuelle évidente devant Rachida Brakni hospitalisée et sous perfusion avec *Chaos* de Coline Serreau (2001) où déjà une femme un peu plus âgée qu'elle (Catherine Frot) la veillait.

20. L'actrice jouait *Manu* l'une des deux femmes dans *Baise-moi* (1999) Virginie Despentes, film de qui sans être ouvertement lesbien, crée cependant un possible sous-texte érotique entre les deux héroïnes (voir Lucille Cairns, *Sapphism on screen. Lesbian desire in French and Francophone Cinema*, Edinburgh University Press, 2006).

21. Le San Francisco International Lesbian and Gay Film Festival en juin 2004, le Rochester ImageOut Lesbian and Gay Film and Video Festival et le Reel Affirmations International Gay and Lesbian Film Festival en octobre 2004.

22. De même la « petite chaîne qui monte » a censuré *Pour Léo* de Christophe Honoré un téléfilm pourtant commandité avec un personnage homosexuel.

RÉSUMÉS

Cet article porte sur les constructions télévisuelles de l'homosexualité féminine depuis 1995, moment marquant une augmentation de la visibilité des gays et lesbiennes sur le petit écran. A partir de *Tous les papas ne font pas pipi debout* (1999) et *La surprise* (2007), je repérerai les tendances dominantes des fictions montrant en prime-time sur une chaîne de service public, des modes de vie supposément alternatifs afin d'analyser comment se construit la transgression (s'il en est) de ces héroïnes différentes (ou pas ?) à la télévision française depuis la fin du siècle dernier (après le Pacs donc). Le rôle de la maternité et le statut de mère des protagonistes seront également envisagés.

AUTEUR

BRIGITTE ROLLET

Maître de conférences en études culturelles à ULIP (University of London Institute in Paris). Elle est l'auteure de *Coline Serreau* (MUP, 1998) et co-auteure de *Cinema and the Second Sex : Women's Filmmaking in France in the 1980s and 1990s* (Continuum, 2001) ainsi que de nombreux articles et chapitres sur les questions de genre et de sexualité au cinéma. Elle a co-dirigé *Television in Europe* (Intellect, 1997) et *Genre et Légimité culturelle* (L'Harmattan, 2007). Son ouvrage *Télévision et Homosexualité : 10 ans de fictions françaises (1995-2005)* est sorti en 2007.